



Prométhée socialisé : étude culturelle d'un complexe socialisé

Christian Chelebourg

► To cite this version:

Christian Chelebourg. Prométhée socialisé : étude culturelle d'un complexe socialisé. *Ermeneutica Letteraria*, 2015, 11, pp.77-83. hal-02864226

HAL Id: hal-02864226

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02864226>

Submitted on 11 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Résumé : Les complexes bachelardiens définissent des convergences d'images inhérentes à un type de rêverie. Ils peuvent servir à caractériser un style, comme le philosophe le fait par endroits. Mais ils signalent aussi des tendances lourdes de l'imaginaire par rapport auxquelles les écarts, pour peu qu'ils soient partagés sur une période donnée, révèlent des évolutions culturelles profondes. Ainsi, l'analyse du complexe de Prométhée dans *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) de S. Spielberg et *The Firework Maker's Daughter* (1995) de Ph. Pullman, témoigne-t-elle d'une crise de la transmission et de la filiation, à la fin du XX^e siècle. Indiana Jones est confronté à un père tutélaire qui l'oblitére, Lila à un père aimant mais retors qui fait barrage à sa vocation. L'un, pour exister, prône une stricte étanchéité des générations ; l'autre répond à la jalousie paternelle en favorisant une prise de conscience des abus de l'autorité. Dans les deux cas, l'épanouissement de l'enfant passe par une forme de transgression conforme à l'esprit du complexe, mais originale dans sa manière de le mettre en œuvre. Ces exemples de socialisation d'un complexe posent les bases de l'usage du concept en études culturelles.

PROMÉTHÉE SOCIALISÉ

ÉTUDE CULTURELLE D'UN COMPLEXE

Christian CHELEBOURG
Université de Lorraine
Laboratoire Littératures, Imaginaire, Sociétés (EA 7305)

À quoi servent les complexes bachelardiens ? Comment le poéticien peut-il les utiliser dans son exploration de l'imaginaire ? Ce sont là des questions que le littéraire est amené à se poser, sans doute plus que le philosophe, dans la mesure où son propos est moins de comprendre la nature et le fonctionnement de l'imagination créatrice que d'en discerner le sens et la portée, d'en interroger le rendement et la profondeur. L'étude de 1939 sur *Lautréamont*, rédigée dans l'élan de la définition du concept autour duquel s'organisait un an plus tôt *La Psychanalyse du feu*, illustre une nosographie des convergences d'images orientée vers la recherche de l'unité d'une écriture singulière, la détermination d'une cohérence psychologique de l'inspiration d'un auteur. Il en va de même des chapitres consacrés, par exemple, à l'eau lourde chez Poe ou au psychisme ascensionnel de Nietzsche, autant de développements monographiques qui viennent alimenter une exploration de l'imagination matérielle dont la visée est anthropologique. C'est justement celle-ci qui ouvre une piste heuristique alternative : en indiquant le cours naturel des rêveries au niveau de la poétique d'un objet, elle permet de saisir les écarts qui peuvent se faire jour dans leurs réinvestissements. Le complexe peut en effet être conçu comme une norme implicite, sujette à divers types d'altérations en fonction des impératifs subjectifs ou de l'évolution des systèmes de représentation. Les premières font le lit de la poétique du sujet ; les secondes intéressent tout particulièrement les études culturelles. Les deux ne sont nullement incompatibles, mais tandis que les unes prennent sens dans le réseau des symboles tissé par les œuvres complètes d'un auteur, les autres font écho aux mutations d'une société. On distingue aisément ces dernières par leur récurrence chez plusieurs créateurs en une période donnée. Elles témoignent de la sensibilité de l'imaginaire à l'air du temps.

J'illustrerai ici le phénomène à travers deux occurrences du complexe de Prométhée reflétant la dégradation de la figure paternelle dans le monde occidental contemporain. J'ai choisi pour cela deux exemples de pères respectés, des pères dont les enfants suivent même la trace : le Professeur Henry Jones Senior dans *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989) de Steven Spielberg sur une histoire de George Lucas, et l'artificier Lalchand dans *The Firework Maker's Daughter* (1995) de Philip Pullman. Rien à voir avec les mauvais pères, abandonniques et criminels, que les mêmes auteurs mettent en scène ailleurs dans leur œuvre : Darth Vader dans *Star Wars*, lord Asriel dans *His Dark Materials*. Il s'agit à chaque fois d'observer comment se symbolise la transmission qui est au cœur de ce « complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle¹ », par lequel on est poussé à « savoir autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres². »

Steven Spielberg : dans la famille Jones, le père

Le troisième opus de la saga *Indiana Jones* nous fait découvrir le père du héros éponyme. Professeur de littérature médiévale, spécialiste du saint Graal, il a été engagé pour le retrouver par un riche collectionneur allié aux Nazis, Walter Donovan. Emprisonné par son commanditaire après avoir découvert ses sinistres accointances, il a été présenté à son fils comme disparu, pour que celui-ci prenne sa relève sous prétexte de le chercher. Lorsqu'il le

retrouve en Autriche, au château de Brünwald, c'est pour être capturé à son tour et se voir ligoter avec lui sur deux chaises disposées dos à dos, dans une opulente salle à manger. Le fils, alors, demande à son père de récupérer dans la poche de sa veste un briquet qu'il ne peut lui-même atteindre. Son intention de brûler leurs liens introduit entre eux la question du feu et de sa maîtrise.

La scène qui s'ensuit organise autour de l'élément igné, symbole de la connaissance, la comparaison entre les deux professeurs. D'un côté le rat de bibliothèque, « celui que les étudiants espèrent ne pas avoir³ », de l'autre l'archéologue qui excelle sur le terrain et brise le cœur de toutes ses élèves. La différence se manifeste d'emblée par la maladresse dont Henry Jones Sr fait preuve dans le maniement de l'instrument. Le Zippo orné d'un trèfle à quatre feuilles, qui pour le fils est un « porte-bonheur⁴ », devient un véritable engin de malheur entre les mains du père. En essayant d'atteindre les cordes avec la flamme, celui-ci se brûle la main et le laisse tomber allumé sur un tapis qui, aussitôt, prend feu. La douleur qu'il ressent correspond à celle qui, dans le complexe, valide les mises en garde du père aux yeux de l'enfant, et assure du même coup son autorité. En l'occurrence, le renversement de ce schéma vient ici saper celle du vieux professeur qui pousse la gaucherie jusqu'à attiser la flamme en soufflant dessus pour l'éteindre, et ainsi provoquer l'incendie. Son fils lui-même, de dos à la catastrophe, peine d'abord à comprendre l'ampleur d'une impéritie qui l'oblige bientôt à réagir vivement, tandis que le responsable campe en spectateur désarmé du désastre qu'il a causé, déclinant les étapes de l'avancée du feu : le sol, une chaise, la table. Pendant ce temps, Henry Jones, deuxième du nom, les dirige vers l'abri d'une cheminée ornementale dont les pierres font obstacle à la progression de l'élément. C'est par le fond coulissant de celle-ci qu'ils trouveront une issue. La leçon est sans mystère : autant le fils domestique le feu, autant le père déchaîne ses forces destructrices.

La confrontation des deux générations peut se lire, sur un plan épistémologique, comme un triomphe de la science appliquée sur les approches théoriques. Elle est confirmée par la manière dont Henry Jones, deuxième du nom, reprend et achève la quête du Graal sur la base des notes paternelles. À la culture de l'érudition, à l'élucidation abstraite d'une énigme archéologique, il substitue une démarche concrète aboutissant à sa complète résolution. Ce faisant, il retire le Graal du champ du mythe pour l'inscrire dans l'Histoire. Il n'est pas exclu que dans le contexte fin des années 80 – le film est sorti aux USA le 24 mai 1989 –, alors que l'URSS est en pleine Glasnost et que le bloc soviétique se disloque jour après jour, ce mouvement puisse être interprété comme une revanche du pragmatisme cher à Ronald Reagan sur l'idéologie.

On aurait tort de croire, cependant, sur la foi de cette seule scène, à un ascendant du fils sur le père ; la quête commune dans laquelle ils sont engagés l'entraîne à la plus grande modestie par rapport à lui. En atteste leur échange lorsqu'il lui apprend qu'en suivant les indications de son carnet il a trouvé, à Venise, le chemin des catacombes et, dans la tombe de Sir Richard, le nom de l'emplacement où se trouve le Graal :

– Junior, tu l'as fait.

– Non papa, *tu* l'as fait. Quarante ans...⁵

Il y a de l'abnégation dans l'expression de sa modestie. La confrontation des générations ne vire nullement à la compétition. Il n'est pas question de détrôner la figure paternelle, encore moins d'usurper sa place. Foin du meurtre du père, donc.

Pour autant, Indiana prend soin de se démarquer de ce père. Il le fait notamment en maugréant chaque fois que celui-ci l'appelle « Junior », un sourire aux lèvres. Ses protestations n'ont assurément rien d'une revendication de maturité, tant celle-ci ne fait aucun doute. S'il réfute ainsi la marque d'affiliation traditionnelle de l'onomastique anglo-saxonne, c'est qu'il refuse de poser en héritier. On le comprend, dans la mesure où, comme on l'a vu, cela conduit à sa négation en tant que sujet, le « je » cédant la place au « tu » dans un

mouvement évidemment contradictoire avec le complexe de Prométhée. Mais son agacement renvoie aussi à leur passé commun. Il en est question un peu plus tard, dans une sorte de pause de l'intrigue qui les assied face à face au bar d'un dirigeable. Le scénario prend alors, au sens propre, de la hauteur pour mettre en perspective leur relation. La situation est inversée, en miroir, par rapport au salon de Brünwald. Indy évoque avec chagrin une enfance solitaire, auprès d'un père fuyant tout dialogue. Celui-ci, au contraire, se présente sous un jour idéal : « Est-ce que je t'ai jamais dit de manger ? d'aller au lit ? de te laver les oreilles ? de faire tes devoirs ? Non, j'ai respecté ton intimité et je t'ai appris l'indépendance⁶. » Autrement dit, j'ai forgé ton caractère, j'ai fait de toi ce que tu es. La réponse est sans appel : « Ce que tu m'as appris, c'est que j'étais moins important à tes yeux que des gens morts il y a cinq cents ans dans un pays étranger. Et je l'ai si bien appris que nous n'avons quasiment jamais parlé ensemble en vingt ans⁷. » On connaît la figure de la mère castratrice, Henry Jones Sr en adapte le modèle sous la forme d'une véritable oblitération de son fils. Se rapprocher de lui, pour Indiana, s'inscrire dans sa filiation, c'est prendre le risque de s'anéantir symboliquement.

La sauvegarde qu'il trouve passe par un net et radical clivage des générations. C'est pourquoi il se montre tellement choqué que son père ait connu, avant lui, les faveurs de la jeune et belle Dr Elsa Schneider, qui mène la quête pour le compte des Nazis. Bien qu'il soit passé *après* son père dans le lit de la scientifique, il ne supporte pas l'idée de cette relation, et c'est en termes générationnels qu'il l'exprime : « C'est une honte, t'es assez vieux pour être son père... son grand-père⁸. » L'hésitation est symptomatique d'une envie de blesser, et trahit le point d'ancrage de sa rancœur. Le partage des femmes et la distribution des alliances est affaire suffisamment sérieuse en matière d'ethnologie, donc d'imaginaire, pour que la gêne de l'aventurier soit prise au sérieux. Ce que prône Indiana, tant en matière de découvertes scientifiques que de patronymie et de sexualité, c'est une stricte étanchéité des générations, seule à même de lui permettre d'exister, tant comme sujet que comme individu et comme mâle. Tout est d'ailleurs lié par le briquet. C'est en effet Elsa Schneider qui l'a donné à Indiana, dans les souterrains de la Cité des Doges, pour allumer une torche improvisée, sans laquelle il n'aurait pu trouver la sépulture de Sir Richard. Ce briquet noue les symboles du désir – ce que Bachelard appelle le complexe de Novalis – et de la science, les deux terrains sur lesquels se jouent les relations entre père et fils.

Sous l'humour des situations, la représentation de la paternité dans *Indiana Jones and the Last Crusade* dresse le portrait psychologique d'une jeunesse qui peine à exister face à des seniors envahissants, une jeunesse consciente qu'elle ne pourra exprimer ses talents qu'en se détachant d'ainés envers lesquels son respect fait obstacle à toute révolte. Rien à voir avec de l'ingratitude, c'est même d'amour qu'il est question, comme en témoigne l'empressement avec lequel, au finale, Indiana triomphe des épreuves pour sauver la vie de son père en le faisant boire dans le Graal. La génération Indiana Jones est, au fond, une génération avide d'exister non pas contre le père, mais malgré lui, une génération inquiète de son statut parce que contrainte de voler au secours de la précédente, quels qu'aient été les manquements de celle-ci à son égard.

Philip Pullman : un père à l'épreuve du feu

La jeune Lila, héroïne du conte oriental de Philip Pullman, se retrouve très exactement dans la situation de Prométhée : devoir dérober au père – entendez les dieux – sa maîtrise du feu en lui désobéissant pour tenter de l'imiter d'abord, de le dépasser ensuite. Fascinée par le métier de son père, l'artificier Lalchand, elle rêve d'illuminer les nuits, à son tour, par de fabuleuses pétarades. Mais son géniteur ne l'entend pas de cette oreille. Inquiet de sa vocation, il regrette de l'avoir laissée grandir dans son atelier, après le décès de sa femme. Il veut lui trouver un mari, or les brûlures occasionnées par le maniement des poudres et des produits chimiques font plutôt mauvais ménage avec la féminité. Aussi ne manque-t-il pas de

souligner qu'elle ignore plus de choses qu'elle n'en connaît, et refuse-t-il surtout de lui révéler le « secret ultime de la fabrication des feux d'artifice⁹ ». S'il l'a bel et bien formée, il lui interdit l'initiation qui doit couronner son parcours. Cette résistance paternelle nourrit, dans le cœur de sa fille, une envie de rébellion qui éclate lorsqu'elle réussit avec l'aide de Chulak, un camarade, à lui extorquer des précisions sur la mystérieuse initiation qui doit compléter sa formation « sur le tas » :

– [...] Il veut que je reste une enfant à jamais. Eh bien ! ce n'est pas ce que je vais faire, Chulak. J'en ai assez. Je vais aller au Mont Merapi et je vais ramener du Soufre Royal, et je m'installerai moi-même comme fabricante de feux d'artifice et je mettrai mon père au chômage. Tu verras si je ne le fais pas¹⁰ !

La rivalité qui se fait jour ici est en parfaite adéquation avec le schéma du meurtre du père, repris par Freud à l'anthropologue James Jasper Atkinson. Au lieu de cela, le jeu des circonstances la conduira à s'empressement de lui sauver la vie, en l'aidant à emporter le concours annuel de pyrotechnie, organisé par un Roi amateur de grand spectacle. Le triomphe de l'héroïne est donc total, dès lors qu'il fait l'économie d'un conflit générationnel que Lila ne souhaitait, au fond, pas plus que son père. La fiction évacue ainsi le spectre du mythe théomachique mis en valeur par la psychanalyse afin de mieux afficher la compatibilité du complexe de Prométhée et de l'amour filial.

Le roman de Philip Pullman, publié en 1995, expose la culpabilité d'un père qui, pour n'avoir pas fait confiance à sa fille et n'avoir pas respecté sa vocation, l'a gravement mise en danger. Il apparaît implicitement que son erreur a été de vouloir la cantonner à un rôle féminin, alors qu'elle aspirait à suivre ses traces. « J'ai été l'apprenti de mon père. Et ensuite j'ai passé les épreuves pour voir si j'avais les Trois Dons¹¹ », explique-t-il à Chulak, lorsque celui-ci l'interroge pour savoir comment on devient artificier. C'est exactement ce qu'aura fait Lila, au terme de ses aventures, mais en traînant le handicap pesant de tout ce que son père lui a caché. Le roman explicite de la sorte une mise en cause des stéréotypes de genre que l'on retrouve dans le *Sally Lockhart Quartet* et que l'on devine bien sûr, dans *His Dark Materials*, derrière le choix de confier le rôle principal à une jeune-fille¹². En somme, le père agit ici en homme de sa génération.

Dans l'adaptation théâtrale co-signée en 2004 avec Stephen Russell¹³, son portrait est nettement plus sombre, alors même que se trouve évacuée l'ambition de Lila de lui faire un jour concurrence. Les confidences qu'il fait à Chulak, alors que sa fille tient sa vie entre ses mains, révèlent en effet, sous sa bienveillance maladroite, des motivations de rivalité artistique : « Elle est bien meilleure fabricante de feux d'artifice que moi ! [...] J'ai été fou. Lila a grandi sans que je le voie. Je voulais qu'elle fasse les choses à ma manière. J'ai été têtu. Et jaloux. »¹⁴ Le souci de son avenir conjugal ne participait donc pas d'un banal conformisme social ; il s'agissait bel et bien d'empêcher son génie d'éclater au grand jour. Ce n'était qu'une nouvelle façon d'exercer sur elle un contrôle absolu. Très significativement, Lila emporte seule ici le concours de pyrotechnie, sans l'aide de Lalchand, prisonnier. Il ne l'assiste qu'en l'encourageant après l'avoir découragée ; qu'en se reniant, autrement dit, fût-ce avec amour, comme Lila le reconnaît.

La manière dont il essaie, pour la soutenir, de lui faire croire qu'elle trouvera dans son atelier le Soufre Royal qu'elle n'a pas recueilli sur le Mont Merapi, achève de dénoncer ce qu'il y a de pathétique dans son instrumentalisation de la mystique initiatique. Lila n'est pas dupe, et sa lucidité confirme sa parfaite maîtrise du métier. L'adaptation pour la scène prolonge, en ce sens, la représentation que *His Dark Materials* donne de croyances religieuses alimentées à des fins d'asservissement des peuples. Au fil de la création, l'articulation des fictions retrouve l'analogie traditionnelle de Dieu au père¹⁵, pour mieux fustiger les dérives de l'Autorité – rappelons que “ the Authority ” est le nom de celui qui règne sur le Royaume des Cieux dans la trilogie publiée de 1995 à 2000.

Le sacré finit certes réhabilité, mais au titre de simple métaphore, d'allégorie des qualités individuelles : le Soufre Royal n'est autre que la sagesse acquise en affrontant l'épreuve du volcan, les Trois Dons sont le talent, la détermination et la chance, apprend-on de la bouche de Lalchand au dénouement de la pièce. Le roman ne disait rien d'autre, mais sur les planches, la révélation confine à la mise à nu. Quoique les convictions de Lalchand soient sincères, il apparaît dans ce contexte comme ayant manipulé le mystère dont elles s'accompagnent, non pour assurer la sécurité de sa fille, mais pour l'empêcher de le dépasser. Ce que Lila lui reprochait dans le roman, il le confesse donc ici, tandis que la fiction en dévoile les arcanes.

Ainsi Stephen Russell développe-t-il un complexe de Prométhée en précisant la psychologie paternelle pour en faire ressortir le double jeu. S'il n'est jamais démenti, l'amour de Lalchand pour Lila s'avère pollué par son intérêt personnel, assombri par l'envie. C'est pourquoi il lui faut prendre conscience de ses torts, et même la prier de les excuser, avant de pouvoir enfin admettre face à sa fille qu'elle s'est élevée à la dignité de véritable artificier.

Le sens attaché au complexe permet d'approfondir la portée de sa réécriture. C'est d'éducation qu'il s'agit, en l'occurrence de celle qui permet à l'artiste de s'affirmer et de progresser. Lila, entre les mains de Lalchand, si affectueuses et prévenantes soient-elles, c'est un peu « Mozart assassiné¹⁶ ». Le roman n'a de cesse, d'ailleurs, de souligner son inventivité, et s'achève sur un hymne à la passion qui l'a guidée contre les vœux de son père, jusqu'à la perfection de son art. Le spectacle qu'elle l'aide à réaliser reproduit l'embrasement de la Grotte de Razvani, le démon du feu, près de qui elle est allée quérir le Soufre Royal. C'est assez dire qu'elle s'est appropriée le savoir des dieux, et confirmer que Lalchand, par son secret, s'est comporté envers elle en Olympien jaloux de ses privilèges.

Le récit de leurs mésaventures peut donc également s'interpréter comme un procès en conservatisme esthétique adressé à des aînés peu pressés de voir se développer un nouveau paradigme artistique, et notamment sans doute cette littérature aventureuse, occupée d'abolir les distinctions traditionnelles entre ouvrages pour la jeunesse et œuvres destinées au grand public¹⁷, dont l'auteur est un des fers de lance¹⁸. La dimension éthique du conte, dénonçant les méfaits d'une autorité ambivalente, affecte aussi bien le champ littéraire et les blocages qui s'y manifestent, infantilisant des fictions qui ont grandi à l'insu des critiques. Dans le même temps qu'il dénonce les clivages de genre et la rivalité entre parents et enfants, *The Firework-Maker's Daughter* esquisse l'ambition de Philip Pullman : écrire aussi bien que ses pères, mieux que ses pères, aussi bien que ses maîtres, mieux que ses maîtres.

~~~

Le film de Steven Spielberg, comme le récit de Philip Pullman et la pièce qu'en a tirée Stephen Russell témoignent d'une crise de la transmission comme de la filiation, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Indiana Jones est confronté à un père tutélaire qui l'oblitére, Lila à un père aimant mais retors qui fait barrage à sa vocation. Dans les deux cas, l'épanouissement de l'enfant passe par une forme de transgression conforme à l'esprit du complexe de Prométhée, mais originale dans sa manière de le mettre en œuvre. La socialisation d'un complexe suppose, pour être objectivable et donc utile en matière d'études culturelles, que des auteurs différents, dans une même période, l'orientent de façon similaire. C'est le cas des deux exemples que nous avons observés : tous deux remontent à la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle et brossent le portrait d'enfants aimants, entravés dans leur épanouissement par des pères qui les aiment maladroitement, tous deux finissent par accomplir leur quête en sauvant ces pères qu'ils ont dépassés. Ensemble, ils font écho aux préoccupations de jeunes en pleine malaise, déchirés entre l'admiration pour leurs aînés, la conscience douloureuse des carences de ceux-ci et le désir de s'accomplir par eux-mêmes. Ensemble, ils témoignent d'un dysfonctionnement du pacte intergénérationnel dans sa dimension éducative. Ils disent bien que les nouvelles

générations ont somme toute fort peu à attendre d'ascendants égocentriques, plus soucieux de leur gloire que de leurs progénitures. La poétique du complexe s'infléchit en fonction d'un contexte culturel qu'elle révèle du simple fait qu'elle le reflète, témoignant d'un va-et-vient entre imaginaire intemporel et histoire des mœurs. C'est ce mouvement que prétend enregistrer et exploiter l'étude culturelle des grands réseaux symboliques.

#### ŒUVRES ETUDIÉES :

Steven SPIELBERG; *Indiana Jones and the Last Crusade* © Lucasfilm Ltd, 1989.

Philip PULLMAN, *The Firework-Maker's Daughter* [1995], New York, Scholastic, 1999.

– *The Firework-Maker's Daughter. Adapted for the Stage by Stephen Russell* [2004], London, Oberon Books Electronic Edition, 2012.

#### CONVENTIONS :

Les textes sont cités dans une traduction littérale, leur version originale étant systématiquement reproduite et référencée en note. Pour le film de Steven Spielberg, nous donnons le minutage de début de l'extrait cité ; pour le roman de Pullman (1995), la pagination de l'extrait dans l'édition de référence ; pour la pièce (2004), nous indiquons l'acte (chiffres romains GRANDES CAPITALES) et la scène (chiffres arabes) où il se trouve..

#### NOTES

1. Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu* [1949], Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p. 27.
2. Ibid., p. 26.
3. « The one the students hope they don't get » (00:19:33).
4. « lucky charm » (00:58:50).
5. « – Junior, you did it.  
– No dad, you dit it. Forty years. » (00:49:56).
6. « Did I ever tell you to eat up ? Go to bed ? Wash your ears ? Do your homework ? No, I respected your privacy, and I taught you self-reliance. » (01:14:36).
7. « What you taught me was that I was less important to you than people who'd been dead for 500 years in another country. And I learned it so well that we've hardly spoken for 20 years. » (01:14:46).
8. « It's disgraceful, you're old enough to be her fa... her grandfather » (01:13:45).
9. « final secret of Firework-Making » (1995, p. 11).
10. « He wants me to stay a child for ever. Well, I'm not going to, Chulak. I'm going to Mount Merapi, and I'm going to bring back the Royal Sulphur, and I'll set up as a Firework-Maker on my own and put my father out of business. You see if I don't. » (1995, p. 17).
11. « I was apprenticed to my father. And then I had to be tested to see wether I had the Three Gifts. » (1995, p. 14).
12. Comme le remarque Isabelle SMADJA, Philip Pullman, en « homme soucieux de lutter contre le déséquilibre entre fille et garçon dans la littérature pour la jeunesse », s'inscrit dans un mouvement général du corpus contemporain (« Filles et jeunes filles des romans contemporains pour la jeunesse », pp. 235-247, in Bernard BODINIER, Martine GEST, Marie-Françoise LEMONNIER-DELPY, Paul PASTEUR, *Genre & Éducation – Former, se former, être formée au féminin* [Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009], p. 242).
13. La pièce a été traduite en français sous le titre *La Magie de Lila*, Jean ESCH trad. (Paris, Gallimard Jeunesse, « Folio Junior / Théâtre », 2007).
14. « She's a much better Firework-Maker than me! [...] I've been foolish. Lila's grown while I haven't been watching. I wanted her to do things my way. I've been stubborn. And jealous. » (Pullman 2004, II, 3).
15. Voir à ce propos R.P. MOINGT, « Le Père non puissant – Évolution du sentiment de la paternité de Dieu : de la domination de la loi à la gratuité de l'amour », pp. 49-64, in Monique TRICOT, Marie-Thérèse FRITZ (eds), *Du Père à la paternité – Question cruciale pour la protection maternelle et infantile – Colloque : 17 et 18 juin 1994 à Dijon* (Paris, L'Harmattan, 1996).
16. Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *Terre des hommes*, pp. 137-261, in *Œuvres*, Roger CAILLOIS ed. (Paris, NRF Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959), p. 261.
17. Nombre d'auteurs se défendent, comme Pullman, d'écrire exclusivement pour la jeunesse (voir à ce propos Virginie DOUGLAS, « Comment définir la littérature pour la jeunesse, ou le paradoxe insoluble », pp. 105-117, in Isabelle CANI, Nelly CHABROL-GAGNE, Catherine D'HUMIERES (eds), *Devenir adulte et rester enfant ? – Relire*



*les productions pour la jeunesse* [Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Littératures », 2008], p. 109-110 et n. 6).

18. Rappelons qu'en France, la trilogie *À la Croisée des mondes* a été publiée en « Folio SF » et en « Folio », aussi bien qu'en « Folio junior ».